

Ignacio Martín Jiménez

**H**itchcock fa un paper clau en l'evolució del cine: com Miquel Àngel o Palladio a les seves arts respectives, marcarà l'evolució entre una concepció clàssica i una altra d'anticlàssica de l'art. Preludi del cine postmodern (aquell que vulnera els preceptes formals del model institucional de Hollywood: com el salt d'eix, etc.; però també que se centra en la impossibilitat de sostenir un relat heroic), a *Vertigo*, *Los pájaros* i moltes altres de les



seves pel·lícules es preludia aquest nihilisme propi de les darreres dècades.

Ens trobam, en concret, davant la seqüència inicial de la pel·lícula *Vértigo*. Els títols de crèdit recreen la figura geomètrica que exemplifica aquella sensació tan postmoderna de la inestabilitat, de la manca de principi i de final: una espiral (també present a l'escala de l'església des de la qual caurà la protagonista, etc.). Figura, deïem, desassossegant, que també serà present de manera determinant en altres pel·lícules seves: especialment a *Los pájaros* (per exemple, els atacs dels ocells sempre van precedits de la monya-espiral de la protagonista). Una espiral que, per altra banda, als esmentats títols de crèdit, adopta progressivament la forma d'un ull, i que s'hi submergeix en el primer pla figuratiu de la pel·lícula: un ull desbocat, un ull *claveguera* que, com l'espiral, ho aspira tot (aspira a empassar-s'ho tot), sembla dominat per l'anhel de veure. Un primeríssim pla d'un ull al qual li correspon, immediatament després, un altre primeríssim pla: el director/ull ens situa exactament en el lloc que unes mans, inquietantment, s'aferren.

Després sabrem que es tracta d'una típica seqüència de persecució pels terrats; però la presentació és inequívoca: el teu ull -la càmera- situat en el mateix centre de l'acció, a escala desmesurada.

El "vertigen", la sensació de buit, s'articula a la pel·lícula de Hitchcock tant a nivell fisiològic (acrofòbia) com simbòlic: ser objecte desmesurat d'aquesta pulsio *escòpica* (desig de veure, com una forma d'apropiació imaginària d'allò que es veu, com ho defineix Freud) és una altra forma de vertigen. Si miram amb una escala excessiva, mirada trencada en espirals que ja preludien els títols de crèdit, si miram massa de prop, ens trobam amb l'horror, amb el buit. Amb aquest horror del vertigen: que es manifesta en aquesta mirada al buit del protagonista quan està penjat d'una fràgil canal d'aigua a desenes de metres del buit, però també en aquell pla zenital (ara Hitchcock disposa que el nostre punt de vista i el del protagonista coincideixin per implicar-nos) des del qual veim caure el policia descrivint amb els braços i cames obertes una altra espiral evident.

Però no serà l'única mirada trencada que topi amb el buit de fons, incapaç de controlar l'escala: la trama disposa que rere la seductora imatge del protagonista es troba el no-res. És a dir, si separam les cortines que ens emmasquen com a persones, accedim al buit: ningú hi havia allà on l'imaginari prometia el contrari, la plenitud que es promet a l'enamorat. Fantasia imaginària capaç de retornar-nos a aquell estadi d'al·lucinada plenitud narcisista. El que en Hitchcock adquireix una formulació narrativa, i amb la coartada de la història detectivesca que envolta aquell fantasma (definit com a tal a la pel·lícula en diversos moments: només és necessari atendre el discurs literal que l'amic del detectiu li dirigeix) que és la dona de la qual s'enamora el protagonista, durant els mateixos anys que es roda la pel·lícula era postulat com a veritat absoluta per autors com Lacan: "l'Altre no existeix" (només veim en l'altre el que volem veure-hi); "l'Altre és un fantasma"; "no existeix relació sexual" (cites extretes d'*Els seminaris* de Jacques Lacan).

El que a *Vértigo* obté la seva coartada manierista (el fantasma és una creació al cap i a la fi motivada per la trama policíaca que articula argumentalment la pel·lícula, i es formula, per tant, com una excepció, com un buit singular, a pel·lícules posteriors com l'espanyola *Bilbao*, adopta una formulació indubtablement més lacaniana: l'Altre és, de cap a peus, una construcció imaginària, una fantasia que el jo recrea a gust seu. Ara no parlem d'un fantasma indirectament convocat per la trama, sinó de la construcció aberrant de la figura de l'altre; sota el poc important ancoratge o xassis d'una anodina prostituta sense nom, "Bilbao"), el protagonista reconstrueix al seu caprici les senyes d'identitat de l'objecte del seu desig: l'Altre, instaurat per definició en el pla de l'imaginari.

És precisament aquesta *coartada* a l'hora de postular unes idees de fons tan poc clàssiques que ens permet parlar de Hitchcock com d'un autor *manierista*, de transició cap al no clàssic. A *Los pájaros*, sota l'argument fluix, difícilment creïble d'un atac de les aus als humans, es troba la pulsio destructiva, una crítica a la societat de masses, la presència de la realitat en el seu estat més feridor en una societat que consideram erròniament tranquil·la, domesticada. A *Con la muerte en los talones*, la mentida s'ubica en un lloc que hauria de ser l'espai de la veritat absoluta: la seu de l'ONU... La mateixa presència del director en els seus films implica una negació de la veritat del relat a què aspiren les pel·lícules clàssiques: "tot és mentida", sembla preludiar. El cine posterior liquarà fins al final aquesta encarnació de l'aparat de representació: l'actor mirarà cap a càmera, el director parlarà amb l'espectador rere la seqüència, veurem a posta la claqueta i els bastiments.

En definitiva, en el cine de Hitchcock el que fereix, el que és desimbolitzat, el que és carnal, el que és buit, es troben formulats sota l'aparença de relats que, amb més o manco rotunditat, justifiquen la seva presència. Però indubtablement, es troba en la línia de la ruptura del relat clàssic. ■